

что не всегда поступки в соответствии с совестью приносят радость («Предстояла кража», «Что видела галка»). Однако чувство достоинства, нахождения на своем месте может по-настоящему испытывать личность, действующая в согласии с совестью, даже если ее поступки остаются непризнанными («Тьма»).

Персонажи упоминаемых рассказов Л. Н. Андреева избирают приемлемую для них модель поведения и жизненные ориентиры, в которых проявляется их стремление жить, считаясь и с интересами окружающих, и с собственной совестью. Прислушаться к ней и призывает нас писатель.

Литература

1. Киселева, А. Н. Художественные формы трагического сознания в прозе Леонида Андреева (1898–1907): проблемы становления и архетипического соответствия: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / А. Н. Киселева; МГУ им. М. В. Ломоносова — М., 2004. — 22 с.
2. Коган, П. С. Очерки по истории новейшей литературы / П. С. Коган. — в 3 т. — Т. 3: Современники. — Вып. 2. — М.: Заря, 1910. — 162 с.
3. Колобаева, Л. А. Концепция личности в русской реалистической литературе рубежа XIX–XX веков / Л. А. Колобаева. — М.: Изд-во МГУ, 1987. — 174 с.
4. Корнеева, Е. Мотив Тьмы в художественной системе Леонида Андреева / Е. Корнеева // Литература. — 1998. — № 33. — С. 4.
5. Андреев, Л. Н. Собрание сочинений: в 6 т. / Л. Н. Андреев; редкол.: И. Г. Андреева, Ю. Н. Верченко — М.: Худож. лит., 1990.

Александр Горбачев (Минск)

КОНФЛИКТ В «МАЛЕНЬКОЙ ТРАГЕДИИ» А. С. ПУШКИНА «СКУПОЙ РЫЦАРЬ»

«Маленькие трагедии» А. С. Пушкина посвящены художественному исследованию самоценного бытия, представленного гедонистическим и аскетическим способами существования. Произведения, которые включены в этот цикл, фабульно различны, их персонажи не переходят из пьесы в пьесу. Единство «маленьких трагедий» возникает благодаря сквозному конфликту между гедонизмом и аскетизмом как типологическими формами самоценного бытия. В «маленьких трагедиях» гедонизм и аскетизм разнообразны и многослойны. А. С. Пушкин рассматривает эти формы применительно прежде всего к четырем видам отношений: отец — сын («Скупой рыцарь»), гений — завистник («Моцарт и Сальери»), мужчина — женщина («Каменный гость»), мирянин — священник («Пир во время чумы»).

Название первой пьесы цикла намекает на глубинное родство гедонизма и аскетизма, на то, что они — полюсы одного явления. К кому из персонажей обращено словосочетание «скупой рыцарь»? Сразу к обоим: к аскету-отцу, который не хочет делиться своими сокровищами, и к гедонисту-сыну, который вследствие душевной скудости сосредоточен на жажде денег, славы и развлечений. Каждый неизбежно пребывает в кругу своих иллюзий и тем самым блокирует возможность конструктивно построить отношения с родственником-антиподом. Кроме того, оба персонажа упрямы, что не удивительно: упрямство

компенсирует и затушевывает убожество внутреннего мира человека, примитивность его желаний.

Автор «маленькой трагедии» через изображение непримиримой вражды между скаредным отцом и расточительным сыном (и, соответственно, через запечатление антагонизма скупости и расточительства) подводит читателя к выводу о тупиковости и гибельности позиций аскетизма и гедонизма, а в конечном счете — о тлетворности самоценного бытия. Именно на таком уровне в этом произведении решает вопросы А. С. Пушкин. Ведь если бы, например, он задался целью обличить скупость, то обязательно противопоставил бы ей щедрость как положительный идеал. А если бы ополчился на расточительство, то позитивной альтернативой ей оказалась бы бережливость. Однако в «маленькой трагедии» темы щедрости и бережливости находятся вне пристального авторского интереса.

Коллизия аскетизма и гедонизма, конкретизируемая в столкновении отцовской скаредности и сыновней расточительности, помогает обнаружить не только то, что разъединяет центральных персонажей «Скупого рыцаря», но и фундаментальную общность, наличествующую между ними. В свою очередь она проливает свет на внутреннее родство гедонизма и аскетизма (недаром гедонист Альбер и аскет Барон — родственники).

Что же это за общность? Ее образует меркантильность Барона и Альбера, их дуэтная убежденность во всемогуществе денег, или, иначе и точнее говоря, их деньговерие. Вот в чем суть финальной реплики пьесы: «*Ужасный век, ужасные сердца!*» [1, с. 305]. Век ужасен, потому что меркантилен (но только ли этот век таков? или его продолжительность простирается в дурную бесконечность, вмещающую в себя совокупность феноменов гедонистически-аскетического существования людей?). Сердца ужасны, потому что это — сердца деньговеров, сердца, поглощенные деньговерием. Таков пушкинский вывод и, хотя и постфактум, камертон к «Скупому рыцарю».

В связи со сказанным расшифруем смысл самоценного бытия. Это не просто замкнутое на себе бытие (жизнь ради жизни, существование ради существования), а существование ради витальных ценностей, в пределе — ради денег (финансов). Следовательно, с учетом эпохи, представленной в «Скупом рыцаре», у нас имеется основание характеризовать самоценное бытие персонажей этой пьесы как деньговерный гедонизм и аскетизм.

В своих лучших произведениях, включая, разумеется, анализируемое, А. С. Пушкин выступает знатоком зла, исследователем порочности бессознательной человеческой природы. Он ранжирует образы деньговеров, показывая, в каком отношенческом диапазоне они существуют: тем из них, кто богаче, — завидуют, тех, кто ниже — гнобят. Поэтому Барон копит деньги, не брезгуя никакими средствами, а Альбер стремится отнять их у отца.

Уже начальный монолог молодого рыцаря пестрит лексикой, свидетельствующей о его крайней озабоченности развлечениями и необходимыми для них деньгами. Гедонист и деньговер, Альбер жалеет испорченный во время поединка шлем больше, чем собственную голову: ведь за рыцарское облачение нужно платить, а голова ему досталась даром. Его конь Эмир хромает, и эта

деталь служит дополнительным штрихом в характеристике амбициозных ожиданий персонажа и их несостоятельности.

Место действия сцены I неслучайно обозначено ремаркой «В башне» [1, с. 286]. Тем самым А. С. Пушкин с присущей ему тонкой иронией указывает на сомнительную высоту и на несомненную узость экзистенциальных притязаний, которыми руководствуются герои «Скупого рыцаря», — на денежный интерес под эгидой гедонизма.

Деньговерно-гедонистической доминантой проникнуто содержание и стиль сцены I. В монологе Альбера и его диалогах со слугой превалирует интонация бесплодных сетований и безрезультатных приказаний. Молодой рыцарь капризно-требователен и инфантилен. Он как будто участвует с Иваном в психологической игре «Все безнадежно плохо — Конечно, мой господин».

Но стоило появиться на пороге ростовщику Соломону, как Альбер вооружается напористостью, а диалоги этих персонажей приобретают тон деловых переговоров, насыщенных явным и скрытым противоборством. В его решающие моменты стиль реплик становится лапидарным, фразы приобретают фактографическую конкретность. В них нет отвлеченных рассуждений, а если таковые и встречаются, то они играют роль отвлекающего маневра.

Довольно быстро определяются зоны согласия и расхождения между участниками препирательства. Почва для их единства есть: оба являются деньговерами; основание для их разлада также имеется: каждый хочет обогатиться за счет другого. Эти разнонаправленные начала придают остроту и особую пикантность разворачивающейся схватке.

Меркантильные устремления Альбера и Соломона сопряжены с атмосферой обмана и смерти — так А. С. Пушкин устанавливает смысловую связь между деньговерием, лживостью и убийством. Персонажи ведут торг, в котором и моральные, и религиозные ценности, и человеческая жизнь являются разменной монетой меркантильной выгоды. Пытаясь перехитрить друг друга, противники пускают в ход наигранную искренность, напускное возмущение, манипулируют своей якобы безукоризненной моральной репутацией.

Когда Альбер говорит: *«Проклятый жид, почтенный Соломон, // Пожалуй-ка сюда: так ты, я слышу, // Не веришь в долг»* [1, с. 289] и чуть позже: *«Иль рыцарского слова // Тебе, собака, мало?»* [1, с. 290], то на деле он сетует на нежелание его оппонента поддаваться обману. В ответ ростовщик напирает на свое бескорыстие, якобы приведшее его к бедности: *«Где денег взять? Весь разорился я, // Все рыцарям усердно помогая»* [1, с. 289]. Оба ищут, причем тщетно, один у другого те черты человечности, зацепившись за которые как за слабинку можно достичь меркантильной цели. Но это происходит на первом этапе выяснения отношений. На втором в диалоге Альбера с Соломоном доминирует прагматизм коммерческой сделки, которая постепенно приобретает явственный криминальный оттенок. Персонажи хладнокровно назначают цену рыцарскому и ростовщическому слову, а затем — и человеческой жизни. Между ними устанавливается циничная прямота сговора, и в свои права вступает конфиденциальная правда заговора, сообщаемая только соучастнику.

Теперь инициативу перехватывает Соломон, которому удастся найти уязвимое место в меркантильной душе Альбера, намекнув на зыбкость его перспектив сделаться богатым наследником: *«Барон здоров. Бог даст — лет десять, двадцать // И двадцать пять и тридцать проживет он»* [1, с. 290] (обратим внимание на то, как расчетливо повышаются ставки, как наблюдательный манипулятор осторожно переходит от десятилетий к пятилетиям, пока завершающая цифра не достигает критической черты). *«Ты врешь, еврей: да через тридцать лет // Мне стукнет пятьдесят, тогда и деньги // На что мне пригодятся?»* [1, с. 290] — немедленно реагирует молодой рыцарь и оказывается жертвой обмана, спровоцированной на откровение. Ведь Соломон разузнавал, насколько велика привязанность сына к отцу, и, убедившись, что она ничтожна, отважился на «пробу»: *«Пошли вам бог скорей наследство»* [1, с. 291]. «Проба» удалась, Альбер воскликнул *«Амен!»*, почва для согласия была нащупана, и, что характерно, у обоих персонажей затеваемое зло облеклось ореолом святости — знак того, что оба хотят скорой смерти Барона и готовы содействовать ей. Ободренный этим обстоятельством, Соломон утратил бдительность и зашел чересчур далеко, предложив Альберу отравить отца. Тут и выяснилось, что молодой рыцарь согласен с целью, но не с предложенным ему средством получения наследства.

Не сыновние чувства и не табу отцеубийства, а кодекс рыцарской чести, формальное соблюдение которого было обязательным для Альбера, иначе его ждала бы обструкция благородного сообщества, — вот чего не учел Соломон. Его оплошность превратилась для оппонента в козырь моральной правоты, в аргумент, припасаемый на неизбежный случай следующей стычки. А пока формально выиграл Альбер. Капитулируя, ростовщик идет на попятный: *«Я... я шутил. Я деньги вам принес»* [1, с. 293]. Обман не удался, и пришлось умиловить победителя дорогим способом. Однако Соломону достался инфернально драгоценный выигрыш в виде ненависти сына к отцу, распаленной деньговерием.

Действие сцены II перенесено в подвал — аналог могильного склепа и ада. То, о чем мечтает сын, приобретено отцом. А. С. Пушкин выстраивает диспозицию (башня — подвал, жажда богатства — богатство, гедонизм — аскетизм), в которой обе стороны безусловно плохи, но вторая еще и ужасна.

Сцена целиком состоит из монолога Барона, чем подчеркивается гнетущее могущество его деньговерного аскетизма. Персонаж переживает мгновения коммерческого триумфа. Гимн деньговерию увенчивается апофеозом скаредности и помещается в контекст абсурда. Ведь «тронная речь» Барона (*«Я царствую!.. Какой волшебный блеск! // Послушна мне, сильна моя держава...»* [1, с. 297]) произносится за день до его смерти. А монолог персонажа заканчивается несуразным по сути восклицанием: *«... о, если б из могилы // Прийти я мог, сторожевою тенью // Сидеть на сундуке и от живых // Сокровища мои хранить, как ныне!..»* [1, с. 298]. В репликах старого рыцаря оглашается тайна, которую его сыну еще предстоит открыть, несмотря на то, что она является секретом полишинеля: деньги служат орудием власти. Но для аскета это лишь потенциальная власть (*«Мне все послушно, я же — ничему; // Я выше всех желаний; я спокоен; // Я знаю мощь мою: с меня довольно // Сего сознания...»*

(*Смотрит на золото*)» [1, с. 296]). Однако ради ее завоевания он обзаводится пороками, и среди них бездушие — самый невинный.

Монолог Барона звучит во имя морального оправдания его жизни как пути аскета-деньговера, утверждающего не столько меркантильный идеал, сколько аскетический способ его достижения. Вспомнив о сыне, старый рыцарь заочно поучает его: *«Нет, выстрадай сперва себе богатство, // А там посмотрим, станет ли несчастный // То расточать, что кровью приобрел»* [1, с. 298] и страстно сетует: *«Кто знает, сколько горьких воздержаний, // Обузданных страстей, тяжелых дум, // Дневных забот, ночей бессонных мне // Все это стоило? Иль скажет сын, // Что сердце у меня обросло мохом, // Что я не знал желаний, что меня // И совесть никогда не грызла...»* [1, с. 297–298].

Устами Барона аскетизм провозглашен главным и праведным путем к достижению витального богатства, приобретение которого, в свою очередь, объявлено высшим смыслом человеческого существования.

Действие последней сцены «Скупого рыцаря» происходит во дворце у Герцога, который пытается выступить в роли третейского судьи в распре отца с сыном. С ними сюзерен состоит в заговоре лжи. С его ведома Альбер прячется в соседней комнате, чтобы подслушивать. Тем самым Герцог дает безмолвное согласие на то, чтобы не только манипулировать навестившими его рыцарями, но и быть объектом манипуляций с их стороны. Позиция заведомо шаткая и уязвимая.

Ослабляет ее и другое обстоятельство. Герцог больше заботится о своей репутации, нежели о положительном разрешении конфликта между Бароном и Альбером. Но кардинальная причина провала его примиренческой миссии заключается в том, что Герцог находится внутри самоценного бытия, и, соответственно, внутри деньговерия и не способен подняться над сложившейся ситуацией. Он — ментальная копия тех, кого взялся мирить. Но они — неистовые деньговеры (одному поскорее нужно богатство, другой никого не подпускает к своим сокровищам), а он — спокойный деньговер, поскольку владеет богатством, на которое никто не посягает. У них больше стимулов вести войну, чем у него прекратить ее.

Герцог утихомиривает отца и сына, но не умеет их примирить. Он использует авторитет сюзерена, они — мастерство психологического манипуляторства, которым особенно блещет Барон. Он ловко расставляет свои ловушки: вежливую неуступчивость, недомолвки, абстрактность и туманность формулировок, требующих конкретности и ясности, паузы в речи. Например, когда Герцог говорит: *«Барон, // Я рад вас видеть бодрым и здоровым»* [1, с. 300], то в ответ слышит: *«Я счастлив, государь, что в силах был // По приказанью вашему явиться»* [там же], дескать, не такой уж я бодрый и здоровый, и все же, как видите, подчиняюсь воле моего господина.

Барон постоянно отвоевывает у Герцога территорию недосказанности, отводя на боковые ветви его прямые вопросы. Главным орудием старого рыцаря становится полуправда: ведь он опасается лгать сюзерену, хотя рад оклеветать сына. А тот только ищет предлога, чтобы выскочить из укрытия, и, наконец, дожидается своего момента и изобличает отца: *«Барон, вы лжете»* [1, с. 303]. Всплеск эмоций, последовавший за этим, едва не приводит к дуэли

между родственниками и разрешается смертью старшего из них. В конфликте гедонизма и аскетизма, который оказался войной на уничтожение, победил гедонизм. Вполне вероятно, что могло быть и наоборот.

На время прерывается цепь психологических поединков с меркантильной подоплекой. Участниками этих сражений поочередно были Альбер и Соломон, Барон и Герцог, Альбер и Барон. В перспективе, с учетом того, что наследство покойного скупца пришло в руки к его сыну, обремененному немалыми долгами, Альберу предстоит вступить в решающую схватку с Соломоном. Исход этого противостояния предсказуем лишь с одной стороны: оба будут самозабвенно и расчетливо драться за деньговерный идеал, мотивируя себя ценностями гедонистического и аскетического ряда.

Литература

1. Пушкин, А. С. Полное собрание сочинений: в 10 т. / А. С. Пушкин. — Л.: Наука, 1978. — Т. 5. — 528 с.

Игорь Шпаковский (Минск)

РАССКАЗ «ИОАНН РЫДАЛЕЦ» И. БУНИНА В КОНТЕКСТЕ АГИОГРАФИЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ

Исходным пунктом художественно-идеологической ориентации в рассказе «Иоанн Рыдалец» И. Бунина становится нравственно-этический абсолют, «вечные ценности», а конструктивно-содержательным каркасом — проигранная на новый лад агиографическая история жизни Христа ради юродствующих, принявших на себя духовно-аскетический подвиг отказа от мирских благ и общепринятых норм жизни. И хотя образ «убогого» в рассказе обращен не только к агиографической традиции (герой «говорит» с читателем реминисценциями своих характерных черт, его «голос» — это голос всех литературных юродствующих и блаженных, которые непосредственно или опосредованно обличали несправедливый мир, поработенный демонами раздоров, ненависти, стяжания, убожество официальных духовно-нравственных ориентиров), именно «житийный» план повествования в рассказе выступает и как особая литературная форма ценностного отношения автора к миру и человеку, и как своеобразный идейно-эстетический катализатор, существенно трансформирующий причинно-следственные связи и мотивировки «рассказываемого события» (М. М. Бахтин), придающий ему универсальное онтологическое звучание. Само название рассказа является знаком определенной культурно-исторической традиции, своеобразной «формулой» его жанровой заданности, поскольку имя содержит в себе предание о человеке, который некогда это имя прославил, имеет воспитательное значение, т. е. указывает на удостоверенный в веках образец для подражания, а в рассказе и на житийную подоснову образа героя («Иоанн — дар бога, милость Божия» [2, с. 159]): *«И стал Иван Рябинин Иоанном Рыдалцем, и видится он селу Грешному, точно в церкви написанный — полунагой и дикий, как святой, как пророк»* [1, с. 382].

Юродство во Христе «не есть в действительности безумие, отсутствие ума..., но есть замена обычного нашего житейского ума — умом Христовым,